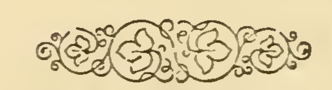
QUATRIÈME ANNÉE — N° 6. 39e LIVRAISON.

LE COSTUME AU THÉATRE

Texte
MM. MOBISSON.
RENÉ-BENOIST.



Illustrations
MM. LEBÈGUE.
MESPLÈS, etc.

ADRESSER TOUTES LES COMMUNICATIONS CONCERNANT LA RÉDACTION A M. MOBISSON, A L'OPÉRA

Pour tout ce qui concerne l'Administration, s'adresser à M. LÉVY, *13, rue Lafayette.*

LA COMTESSE ROMANI

COMÉDIE EN TROIS ACTES

DE M. GUSTAVE DE JALIN

Reprise sur le théâtre du Vaudeville,
le 21 janvier 1890

DISTRIBUTION

Le comte Romani	MM.	RAPHAEL DUFLOS.
Le Baron		MONTIGNY.
Toffolo		COURTÈS.
Filoppopoli		PEUTAT.
Caperli		MANGIN.
Martelli		LAROCHE.
Rolstein		TARRIDE.
Attikoff		BERTON.
Cæcilia Romani	Mmes	JANE HADING.
La Rosaura		GRASSOT.
Martuccia		DINELLI.
La Baronne		DESCHAMPS.
La comtesse Marozzo		VILLIERS.
La princesse Attikoff		HARRIS.
Madame de Galziana		VERNEUIL.
Isabella		MONTCHARMONT.
Madame de Lantana		VERNOCH.
Mercure		FERNEY.

La Comtesse Romani fut représentée pour la première fois, sur la scène du Gymnase, le 16 novembre 1876 ; la pièce fut très contestée et ne dépassa pas une soixantaine de représentations ; elle fut reprise quelques années après, le 4 juin 1879, avec le même sort.

Sous le pseudonyme de Gustave de Jalin, se cachaient deux auteurs : MM. Gustave Fould et Alexandre Dumas fils. La reprise que vient de nous donner le Vaudeville a même suscité les réclamations d'un troisième collaborateur, M. Henri Tessier, qui va, paraît-il, faire reconnaître ses droits par les tribunaux. Selon M. Tessier, Gustave Fould n'aurait fait que lui apporter, pour tout scénario, sa propre situation conjugale ; — on sait que Fould, mort depuis quelques années, avait épousé une artiste très connue de la Comédie-Française, qui vit encore et habite les environs de Paris ; — c'est de cette situation que M. Tessier aurait tiré, sans l'aide de M. Fould, qui cependant signa seul, *le Mari d'une étoile*, que M. Alexandre Dumas corrigea, métamorphosa, et dont il fit *la Comtesse Romani*.

Nous n'avons pas à nous préoccuper ici de cette histoire de collaboration, si ce n'est pour en retenir ce fait, — qui est d'ailleurs de notoriété publique, — que *la Comtesse Romani* est, du moins quant à l'idée principale, un drame de la vie réelle.

M. Alexandre Dumas s'est attaché à conserver à la pièce son caractère de drame « très vécu », et il a complètement réussi, trop réussi peut-être, dans la cruelle description des fautes et des hontes de son horrible héroïne, et du triste caractère de ce comte Romani, faible jusqu'à la lâcheté, presque jusqu'à l'infamie. Dans cette navrante action, la victime est aussi peu sympathique que le bourreau, et il ne reste au spectateur, pour se reposer un instant de la vue de ces personnages odieux, de ces situations pénibles, que la courte scène du petit prince Attikoff, l'amoureux platonique et chevaleresque de la belle Cœcilia. Il ne faut sans doute pas chercher ailleurs la cause de la mauvaise impression d'ensemble que la *Comtesse Romani* a jusqu'à présent laissée à la majorité du public.

Et pourtant, que de scènes saisissantes de vérité, que de situations prises sur le vif, et dénotant un merveilleux esprit d'observation, une profonde connaissance du cœur humain, devraient plaider en faveur de cette brutale et poignante analyse.

Sortie du ruisseau, vendue par sa mère à l'âge de quinze ans, la Cœcilia, après une existence des plus tourmentées, est enfin devenue une tragédienne célèbre. A l'apogée de sa gloire et de sa beauté, elle rencontre sur sa route le comte Romani, qui en devient éperdument amoureux et lui offre sa main. Cœcilia n'aime pas le comte, mais la curiosité de devenir comtesse l'emporte sur son amour de l'indépendance et elle accepte la proposition de Romani. Aveuglé par son irrésistible passion, celui-ci ne tient aucun compte de l'opposition que sa mère fait à ce mariage, et il n'hésite pas à rompre complètement avec elle pour épouser Cœcilia. Mais il exige que sa femme renonce au théâtre,

ne voulant pas que le nom des Romani, celui d'une des plus vieilles et des plus nobles familles de Florence, traîne sur une affiche de spectacle.

En quelques années, les millions du comte ont été dispersés au gré des fantaisies de la belle Cœcilia, et, quand commence ce drame, l'infortuné mari est plus amoureux que jamais, mais à peu près ruiné. Tandis qu'il songe à quitter Florence et à aller vivre, avec les quelques mille francs de rente qui ont survécu au naufrage, en quelque modeste retraite, dont la présence de sa femme fera toujours pour lui un délicieux éden, la comtesse a bien d'autres projets en tête. Les salons de l'hôtel Romani sont resplendissants de lumière et toute la haute société florentine s'y trouve réunie, pour une grande fête de charité. La grande attraction de la soirée est la représentation d'une tragédie nouvelle, *la Fornarina,* dans laquelle la comtesse Romani joue le principal rôle. Elle a voulu savoir, sous le couvert de la charité, si elle est toujours en possession de ses moyens dramatiques et si le public subira encore, comme jadis, la toute-puissance de son talent. Car Cœcilia est prise de la nostalgie des planches; elle a soif des applaudissements, des bravos enthousiastes d'une salle en délire, des captivantes émotions de la rampe ; la comtesse s'ennuie et veut redevenir comédienne.

L'épreuve est concluante ; de l'avis même des anciens camarades de Cœcilia, qui viennent de jouer avec elle *la Fornarina*, elle n'a jamais eu plus de talent. Reste maintenant à décider le comte. La sirène y parvient sans trop de peine, dans une très belle scène de séduction, qui nous révèle à la fois le charme de l'habile comédienne et la faiblesse de Romani.

Mais Cœcilia ne s'est pas contentée de ruiner son mari ; elle l'a trompé aussi, sans amour, pour passer le temps. Par une fatale coïncidence, le comte Romani, ayant un pressant besoin d'argent, est allé, le lendemain même du premier rendez-vous, emprunter cinquante mille francs à l'amant de sa femme. Celui-ci, convaincu que les deux époux sont complices, a raconté l'histoire, et, le matin même de la rentrée au théâtre de la comtesse, un rédacteur du *Pasquino*, poussé par l'actrice Martuccia, furieuse de se voir enlever la création du rôle de la Fornarina, raconte tout au long cette écœurante aventure.

Il n'est question que de l'article du *Pasquino,* au foyer du théâtre, où nous conduit le second acte, et où tous les artistes sont réunis pour une dernière répétition. Cœcilia arrive, accompagnée de son mari, très gêné de se trouver, pour son propre compte, en un pareil milieu.

Malgré les précautions prises par le régisseur Toffolo, qui a été l'amant de Cœcilia et demeure son ami, l'article diffamatoire tombe bientôt sous les yeux du comte.

Aux interrogations affolées de Romani, Cœcilia avoue tout, cyniquement,

sans alléguer d'autre excuse que son sang de bohémienne et de fille. Au lieu de tuer l'infâme créature qui l'a déshonoré, le comte, un instant menaçant, bientôt amolli par son fol amour, ne tarde pas à promettre le pardon, si Cœcilia consent à le suivre; ils iront cacher leur honte loin de Florence, loin de l'Italie. La comédienne refuse et se dirige vers la scène. Le comte jure qu'il se tuera si elle franchit le seuil; Cœcilia hésite à peine et sort; Romani se plonge un poignard dans la poitrine.

Ce second acte est très mouvementé et très vivant; la première partie est une peinture fort pittoresque et très exacte de la vie théâtrale; et la dernière scène, d'une grande intensité dramatique, a produit beaucoup d'effet.

Le Comte Romani a été porté, sanglant, en son hôtel; mais la blessure n'était pas mortelle et quelques semaines ont suffi pour sa guérison. Sa mère, oubliant tout devant le danger, est accourue et n'a pas quitté son chevet, mais elle a refusé de se trouver en présence de Cœcilia. La guérison terminée, la noble patricienne abandonne la maison, désespérée de laisser de nouveau son fils aux mains de l'aventurière.

« Je suis la dernière des femmes », s'est écriée Cœcilia, devant le corps sanglant de son mari. Durant la maladie du comte, elle n'a pas quitté l'hôtel; son repentir paraît sincère, et c'est à genoux qu'elle demande à Romani le pardon de ses fautes. Mais celui-ci a compris enfin qu'une séparation est nécessaire, s'il ne veut pas qu'on ajoute foi aux calomnies dont on a souillé son honneur. Et le comte, dont l'amour est toujours aussi grand, dit adieu à Cœcilia, dans un dernier baiser où il met toute son âme.

Le départ de Romani a désespéré la comédienne; il lui semble maintenant qu'elle aimait son mari, qu'elle ne pourra jamais aimer que lui, et que la vie, loin de cet homme, lui est désormais impossible. Le suicide lui apparaît comme la seule ressource à tant de douleur, et elle procède complaisamment aux préparatifs de sa mort et à l'ordonnance de ses funérailles.

C'est surtout dans cette scène que les auteurs ont voulu nous donner la caractéristique du personnage de Cœcilia et des comédiens en général. Les artistes peuvent-ils être aussi sincères que le commun des mortels quand ils expriment l'amour ou la haine, la joie ou la douleur? Ne sont-ils pas portés, par leur profession même, non seulement à exagérer la manifestation extérieure de ces sentiments, mais encore à se persuader qu'ils les éprouvent réellement, tandis que leur cœur reste insensible et que tout se passe dans leur imagination? N'apportent-ils pas inconsciemment dans la vie réelle leurs attitudes et leurs gestes de théâtre? D'involontaires réminiscences ne les font-ils pas agir comme les personnages qu'ils ont coutume de représenter, de sorte qu'on ne sait jamais, avec eux, si c'est l'homme, qui parle et agit, ou le

La Comtesse Romani
Mlle. Montcharmont
(Costume d'Isabella)





Comtesse Romani
Martuccia _ Mlle Dinelli
(2ème Acte)

La Comtesse Romani
La Princesse Attikoff_Mme Harris
(1er Acte)



La Comtesse Romani
Mme Jane Hading
(Costume de la Fornarina)



comédien, tellement ces deux personnalités finissent par se confondre?

Le régisseur Toffolo, que la comtesse a choisi comme exécuteur testamentaire et à qui elle dicte ses dernières volontés, est chargé de nous traduire l'opinion des auteurs à cet égard, en démontrant à Cœcilia que c'est la comédienne qui veut mourir et non pas la femme, qu'elle vient de se jouer à elle-même, très sincèrement d'ailleurs, un cinquième acte de drame, et que, comme elle sait s'identifier absolument avec ses rôles, elle irait certainement jusqu'au bout s'il n'était pas là pour lui ouvrir les yeux. Et la pièce se termine sur ces mots de Cœcilia : « Va dire aux camarades que je jouerai demain. »

L'excellente troupe du Vaudeville a donné presque tout entière dans *la Comtesse Romani*, qui ne comporte pas moins de trente personnages.

Mmes Deschamps, Harris, Verneuil, Vernoch ont rivalisé d'élégance, au premier acte, dans les salons de l'hôtel Romani. Mlle Dinelli a très bien rendu la colère et la méchanceté de Martuccia. Mme Grassot est une excellente Rosaura. Mmes Montcharmont et Ferney ont bien tenu les rôles d'Isabella et de Mercure.

Du côté des hommes, citons : M. Montigny, un baron correct et distingué; M. Courtès, plein de rondeur et de bonhomie en Toffolo; M. Berton, qui a fait preuve d'élégance et de naturel dans le rôle du prince Attikoff, créé par M. Corbin; M. Peutat, qui succédait à Saint-Germain dans le rôle de Filoppopoli et s'y est montré excellent; MM. Laroche, Tarride, etc...

C'est M. Raphaël Duflos qui joue le rôle du comte Romani, créé par M. Worms. Il y a apporté son jeu sobre, sa belle voix, sa diction mordante, et a su se faire beaucoup applaudir dans un rôle bien peu sympathique.

J'arrive enfin à la principale interprète, Mme Jane Hading, qui faisait sa rentrée à Paris, après deux ans d'absence, dans le rôle de la comtesse, créé par Mme Pasca, et repris, en 1879, par Mlle Tessandier.

C'est uniquement pour Mme Jane Hading que les directeurs du Vaudeville ont remis à la scène *la Comtesse Romani*, le rôle de Cœcilia devant convenir parfaitement à la grâce enveloppante et au charme de l'excellente artiste. Mme Hading n'a rien perdu de ces qualités; elle a conservé toute sa séduction, bien qu'elle abuse un peu de la souplesse de ses attitudes; mais elle n'a pas suffisamment indiqué les multiples nuances du rôle si complexe de Cœcilia, notamment dans la scène du suicide, qui est demeurée presque incompréhensible. Hâtons-nous de dire que Mme Jane Hading, très émue, ne paraissait pas bien maîtresse d'elle-même, et qu'il serait injuste d'insister sur cette première impression.

F. Mobisson.

JANE HADING

Le comble du toc.

Depuis que, pour son malheur et le nôtre, elle a cru devoir choisir la carrière de « grande artiste », la ravissante créature qui naguère, à la Renaissance, nous séduisit tout d'abord par sa voix fraîche et sa hautaine beauté (*Héloïse et Abélard, la Jolie Persane, Belle-Lurette*, etc.), est devenue le plus remarquable exemple de l'inanité du factice au théâtre, quand ce factice n'est soutenu ni par la flamme intérieure, ni par l'intelligence générale des ressources d'un art raisonné.

C'est la réfutation vivante du paradoxe de Diderot.

Non pas que ce paradoxe — dont l'étude, on le conçoit, serait déplacée ici — soit à repousser tout entier à la question préalable. Seulement Diderot, ainsi que les maîtres comédiens qui se sont emparés de sa thèse après lui, s'est bien gardé de tout nous dire et a pris le soin de sous-entendre ceci : que cette conception d'un jeu purement artificiel est réservée aux seuls doués, à ceux *que possède* l'inspiration et *qui possèdent* la faculté de rendre ce qu'ils ressentent. Ce qui revient à dire que cette belle règle reste l'apanage des grands.

Or, Jane Hading n'est que le reflet d'une grande, — dont les pires ridicules, effroyablement bûchés, sont devenus siens à la dixième puissance, grossis par le microscope d'une longue observation *de trucs* empâtés par l'effort bénédictin d'une copie servile et dévoyée.

Son cas est très particulier; et, pour nous en rendre compte, il faut, je crois, remonter jusqu'à l'époque où Sarah, retour d'Amérique, commença à reléguer sa belle diction d'autrefois au magasin des accessoires, pour se livrer aux acrobaties de *Fedora*. Un art nouveau naquit alors, qui règne en maître aujourd'hui, en attendant la réaction : celui qui consiste à jouer un rôle comme on règle un pas de ballet, à confondre les mouvements de l'âme et ceux de la valse, à exprimer les sentiments beaucoup moins par la parole, vieille arme réformée, que par des postures rares et compliquées, souvenirs de l'ancien télégraphe aérien, par des passades ataxiques, par des torsions du buste à « épater le bourgeois... » Et cet art atteignit très vite son apogée avec les ahurissantes dislocations de *Théodora*.

C'est vers ce temps que Jane Hading, déjà transfuge de l'opérette et à peine échappée des conseils de Landrol, venait de goûter, au Gymnase, dans l'indicible *Maître de Forges*, le miel d'une savante publicité où elle et le brave garçon qui lui servait de partenaire eurent le tort — si naturel — de vouloir voir autre chose que le fruit le plus abracadabrant de la réclame et de la camaraderie... (Comment cette enfant de la balle, jetée sur les planches, à trois ans, par son père, Paul Hadingue, directeur à Marseille; rompue ensuite à Alger, — bien avant ses débuts parisiens au Palais-Royal, — à la dure épreuve du public affronté dans tous les genres, dans le Dennery et le Lecocq, dans le Coppée et l'Offenbach, put-elle se croire touchée de la

grâce, une fois devenue, par droit de conquête, et la reine de son théâtre, et l'interprète féroce de M. Georges Ohnet ? Simple qui s'en étonnerait : la louange imméritée n'est-elle pas la plus douce ?...)

Bien excusable fut donc la griserie de Jane Hading devant le choc énorme de la phalange des encensoirs assermentés. Ce qui l'est moins, c'est cette énervante recherche — qui la tiendra désormais — de se créer, à défaut de talent, une originalité mimique.

Elle avait justement le modèle sous les yeux. Le regain de vogue qu'obtenait Sarah et qu'elle devait certainement plus au souvenir de sa gloire passée qu'à ses nouveaux moyens d'action, Jane Hading, fanatisée, en rapporta l'honneur à ces derniers, et, appliquée à se les approprier, s'engagea résolument dans la voie du dégingandage et de la cabriole dramatiques. Elle y fit de rapides progrès.

Dès *le Prince Zilah*, de M. Jules Claretie, qui succéda au *Maître de forges,* on put juger de l'importance du pas fait : l'inconscience dans la pensée et, dans le jeu, l'agitation se substituant au mouvement. Dans *Sapho*, ce fut mieux encore. Vous vous la rappelez, mordant le plancher de la scène, en sanglotant : « Sale bête, sale bête ! » C'était exquis comme gymnastique et cela vous laissait très froid, tout l'effort du cerveau s'étant concentré dans la culbute. De même, dans *la Comtesse Sarah*, où elle fut peut-être encore inférieure à son rôle. Je ne dirai rien, et pour cause, de *la Comtesse Romani*.

Mais, dans sa préoccupation exclusive de la plastique, observez bien qu'entre deux attitudes, cette jeune femme, par nature élégante, choisit toujours la moins gracieuse. Exemple,— celle qu'elle affectionne toutes les fois qu'elle daigne s'asseoir : les deux jambes sont écartées ; et les mains jointes, venant se poser entre les genoux, entraînent en avant le buste qui dessine avec les hanches un angle de quarante-cinq degrés. C'est ce que la *Vie Parisienne* a résumé par cette légende : « La blanchisseuse lasse de son panier »... La voici debout maintenant... et puis soudain, à genoux par terre, accroupie sur les talons. Pourquoi ? pour demander l'heure... Elle s'est relevée, elle marche ; et chacun de ses pas est une foulée des bottes de Sept lieues, et chacun de ses petits pieds résonne sur le tapis comme le cothurne de marbre du Commandeur. Pourquoi ? pour rien, pour changer de place dans son appartement... Et c'est ainsi toujours, sans trêve et sans raison. Par une seconde nature laborieusement acquise, cette belle personne ne peut plus faire un geste qui ne soit faux ou malséant. Sa jolie tête elle-même, elle ne la porte plus, la laissant choir vers sa gorge, ou bien la balançant avec indifférence, au bout de ce cou flexible dont les ondulations serpentines déconcertent. Ses épaules, elle les exhausse d'un mouvement de lassitude ennuyée, qui courbe la pure ligne du dos, — et elle les engonce encore par le prétentieux voulu des bizarres ajustements qu'elle a aussi pris à l'Autre...

Hélas ! où est la vision de cette adorable Belle-Lurette, à la narine frémissante, qui nous jeta, voilà dix ans, sur l'œuvre posthume d'Offenbach, le capiteux éclair de ses charmes radieux, du haut du char de triomphe où, joyeusement nippée d'oripeaux de mascarade, l'avait juchée le caprice artistique de madame Madeleine Lemaire ?

René-Benoist.

NOS DESSINS

Madame JANE HADING (*comtesse Romani*).

Deuxième acte. — *Costume de la Fornarina.* — Costume Renaissance d'un très grand caractère. Corsage et jupe en brocart à ramages gris perle sur fond vieil or; échancrures de chaque côté de la jupe, à partir de la ceinture, s'ouvrant sur de la peluche grenat; de même peluche les manches, qui laissent passer, derrière, des bouillons de batiste espacés par des attaches ornées de turquoises; la taille, placée très haut par une ceinture d'un beau style, s'ouvre sur un gilet très somptueusement brodé de corail et de turquoises. Une légère échancrure laisse apercevoir la chemisette.

Madame HARRIS (*la princesse Attikoff*).

Premier acte. — Grande toilette de soirée, d'un goût exquis. La jupe, en satin mauve à ramages frappés, est recouverte devant, ainsi que la taille, par une écharpe de même nuance. Un bouquet d'iris et de tulipes jaunes à l'épaule; un bouquet semblable à la taille, d'où descend une guirlande des mêmes fleurs tout au long de l'écharpe.

Les ateliers de la maison Doucet ont créé cette merveille d'élégance.

Madame DINELLI (*Martuccia*).

Deuxième acte. — Costume de ville en velours marron; échancrures devant et derrière sur soie moirée vieil or; broderies d'or au col, aux manches et au corsage.

Chapeau en feutre gris perle, garni de plumes blanches et roses et de dentelle formant coquille sur le dessus.

Mademoiselle MONTCHARMONT (*Isabella*).

Deuxième acte. — Travesti Renaissance, très élégant, en brocart à ramages argentés sur fond gris perle. Aux bras, au corsage et au bas de la jupe, bandes en velours vert foncé liséré d'or. Filets de perles dans les cheveux et ceinture à rubis, émeraudes et brillants, se terminant au milieu par trois longues perles.

Parmi les toilettes qu'il ne nous a pas été possible de faire figurer dans nos dessins, citons, en première ligne, celle de Mlle Verneuil, un véritable chef-d'œuvre, dont voici la description : robe en velours bleu saphir, toute pailletée, devant et sur les côtés, de pampilles sphynx, avec une étroite bande de velours formant une fine silhouette de dos, s'élargissant après la taille en une longue traîne.

Citons encore, au premier acte, les toilettes de Mmes Deschamps et Vernoch, qui, avec la précédente et celle de Mme Harris, dont nous donnons le dessin, ont fait sensation.

Enfin, les quatre toilettes portées par Mme Jane Hading sont d'une élégance et d'une grâce exquises.

Mais il faudrait tout citer, car les pensionnaires du Vaudeville ont, pour *la Comtesse Romani*, mis à sac les ateliers les plus justement renommés.

Maison Quantin, L.-H. May, directeur, 7, rue Saint-Benoît, Paris. *Le Gérant :* A. Lévy.

